

MARION BORNSCHEUER (STIFTUNG WILHELM LEHMBRUCK MUSEUM – ZENTRUM INTERNATIONALER SKULPTUR, DUISBURG)

Nicht nur physisches, sondern seelisches Material erfassen – zur künstlerischen Verwandtschaft zwischen Lehmbruck und Beuys

Zusammenfassung

Der folgende Beitrag, der ursprünglich reich bebildert als Katalog zur Ausstellung *Lehmbruck / Beuys. Zeichnungen* (Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 16.11.2008-04.01.2009. In Kooperation mit der Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau) erscheinen sollte, untersucht an zentralen Werken aus den beiden Museumssammlungen die künstlerische Verwandtschaft zwischen Lehmbruck und Beuys.¹ Obwohl der Text durch den Verzicht auf das Bildmaterial an Argumentationskraft einbüßt, vermag er die Struktur der Ausstellung zu dokumentieren und erlaubt durch detaillierte Werkangaben, die Analogien nachzuvollziehen.

Vorbemerkungen

<1>

Joseph Beuys eröffnete seine Dankesrede anlässlich der Verleihung des Wilhelm Lehmbruck-Preises der Stadt Duisburg am 12. Januar 1986 mit den Worten, dass das Außergewöhnliche im Werk Wilhelm Lehmbrucks eine Schwellensituation des plastischen Begriffs anrühre, weshalb dessen Skulpturen nicht nur visuell, sondern hauptsächlich mit Intuition zu erfassen seien.² Dieses intuitive, tastende Suchen nach der idealen plastischen Form ist es auch, was vor allem die Zeichnungen von Lehmbruck und Beuys miteinander verbindet.

<2>

Die Graphiken der beiden Künstler offenbaren eine sich allmählich wandelnde Auffassung von der Funktion der Zeichnung, die sich vom konkreten plastischen Entwurf hin zur Ideenskizze entwickelt, – oder anders gesagt: vom Auge zum Geist. Beuys brachte dies 1986 auf den gemeinsamen künstlerischen Nenner, dass es sowohl Lehmbruck als auch ihm darum gegangen sei, in ihrem Werk nicht nur physisches, sondern auch seelisches Material zu erfassen.³ Konsequentermaßen erreichen vor allem die Zeichnungen von Lehmbruck und Beuys in ihrer lockeren, offenen Strichführung oftmals eine verblüffende Ähnlichkeit, die auf den ersten Blick über die Urheberschaft der Blätter zu täuschen vermag.

<3>

Obwohl Beuys seinen im Titel dieses Beitrags paraphrasierten künstlerischen Anspruch ursprünglich auf die ›Soziale Plastik‹ bezog, lässt er sich dennoch auf die Zeichnungen übertragen. 1974 erklärte Beuys nämlich bei einer Ausstellungseröffnung im Krefelder Museum Haus Lange, dass sich aus den Zeichnungen heraus Begriffe zu einer plastischen Theorie ergeben hätten, weshalb man zum Verständnis des künstlerischen Gesamtwerkes zu den Zeichnungen zurückkehren müsse.⁴

<4>

Um neben der künstlerischen Verwandtschaft zwischen Lehmbruck und Beuys auch jeweils die eben angesprochenen werkimmanenten Beziehungen zwischen den Medien Zeichnung und Bildhauerei zu veranschaulichen, ergänzten die Duisburger Ausstellung punktuell Plastiken. Darüber hinaus waren insgesamt neun bislang unpublizierte Zeichnungen der beiden Künstler zu sehen.⁵

Lehmbrucks *Kopf eines Denkers* und Beuys' *Bildhauer modellierend*

<5>

Die inhaltliche Klammer der Ausstellung bildeten zwei Werke, die deren konzeptuellen Kerngedanken kongenial vor Augen zu führen vermögen: Lehmbrucks Bronzeplastik *Kopf eines Denkers* (1918) und Beuys' Bleistiftzeichnung *Bildhauer modellierend* (1956).



Wilhelm Lehmbruck: *Kopf eines Denkers*, 1918, patinierte Bronze
(© Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg; Foto: Jürgen Diemer)

<6>

Lehmbrucks *Kopf eines Denkers*⁶ zeigt die schmal konstituierte Büste eines Jünglings, dessen Haupt sich unter dem Gewicht seiner Gedanken leicht senkt (Abb.). Sein

überproportionierter Schädel ist kahl. Dieser bewusste Verzicht auf die Andeutung von Haaren dient der figürlichen Ausdruckssteigerung: So erzeugt die bewegte Oberflächenstruktur den Eindruck, als setzten sich auf der Schädeldecke – gleich einem pulsierenden organischen Liniennetz – die Denkfalten fort, die sich am intensivsten im Bereich der konzentriert nach innen gerichteten Augen ausformen. Der schlanke Hals leitet über zu den ausladenden Schultern, die in ungleich torsierte Arme münden. Sie ponderieren die Figur nicht nur aus und geben ihr damit die nötige Standfestigkeit, sondern wirken zugleich wie gestutzte Schwingen, die – ihrer ursprünglichen Funktion beraubt – tatunfähig herabhängen. Formal und inhaltlich entspricht ihnen die aus dem natürlichen Körperzusammenhang gelöste linke Hand des Jünglings, die sich klauenartig vor dem Brustkorb zusammenballt. Auffallend sind ihre Positionierung in der Nähe der Herzregion sowie ihre merkwürdig ambivalente Ausformulierung, die zugleich selbst auf die Form des Herzens verweist. Offenbar unterliegt ihr eine Doppelbedeutung. Auch sie zeugt in ihrem Ausdruck, wie die grüblerisch in Falten gelegte Stirnpartie, von Kraftanstrengung. Versteht man sie als ›Hand‹, bleibt sie aufgrund ihrer Gelöstheit von den Extremitäten allerdings funktionsunfähig; alle sichtbare Anstrengung erscheint sinnlos. Liest man diese Form jedoch als ›Herz‹, ergibt sich ein völlig anderes Bild: Es entwickelt sich nicht nur ein optisch sinnfälliger Zusammenhang zwischen Organ und Körper, sondern das Denken erklärt sich auch als eine Sache des Herzens, die eine ungeheuere, aber sinnversprechende Kraftanstrengung einfordert. Konsequenter ist die Büste als Allegorie des Geistes zu verstehen, oder als Sinnbild des Ideellen schlechthin. Möglicherweise enthält sie sogar den Kern von Lehmbrucks Ästhetik, denn sie führt nicht nur die geistige Anstrengung vor Augen, die dem Bildhauer bei der Schöpfung seiner Werke abverlangt wird, sondern fordert auch vom Betrachter eine analoge Denkleistung ein. Das Nachdenken als Grundthema dieser Plastik – bzw. die auf einer ersten, optischen Ebene anzuesiedelnde Unterscheidung zwischen Körper und Geist – lässt sich über den formal ausgedrückten Kontrast zwischen Handeln (Torsierung) und Denken (Kopfvolumen), welcher auf den altbekannten Gegensatz zwischen *vita activa* und *vita contemplativa* verweist, rasch erschließen. Der tiefere Sinn jedoch, nach dem der Geist zum wahrhaft Existentiellen erklärt und dem lebensspendenden Organ des Herzens gleich- oder – in seiner metaphysischen Bedeutung – sogar übergeordnet wird, enthüllt sich erst auf einer zweiten, geistigen Ebene.

<7>

August Hoff, der erste Direktor des Duisburger Lehmbruck-Museums, hat dies als Essenz von Lehmbrucks plastischem Werk in einem anderen Zusammenhang wie folgt auf den Punkt gebracht: »Form und Maß bedeuten Inhalt, nicht mehr Geste und Erzählung.«⁷ Lehmbruck selbst hat dies gegenüber seinem Freund, dem Literaten Fritz von Unruh, so

formuliert: »[...] was wir Expressionisten suchen, ist: präzise aus unserem Material den geistigen Gehalt herauszuziehen. Seinen äußersten Ausdruck [...].«⁸ Inwiefern dies auch für Lehmbrucks Zeichnungen zu gelten hat, wird noch auszuführen sein.

<8>

Eine ähnliche Aussage wie Lehmbrucks Bronzestatue enthält auch Beuys' Zeichnung *Bildhauer modellierend* (1956).⁹ In ihr beschreibt Beuys mit wenigen, frei geführten Linien den kreativen Prozess des plastischen Gestaltens. Der Bildhauer hat die Augen ohne festen Blickpunkt sinnierend geöffnet und hält das zu formende Material eines Tonklumpens in den Händen, den eine durchbrochene Doppellinie mit dem Mund der Figur verbindet. Dies suggeriert in Anlehnung an die biblische Schöpfungsgeschichte, dass der Bildhauer im Begriff ist, dem mehr oder weniger noch im Rohzustand befindlichen Material Leben einzuhauchen. Darüber hinaus ergibt sich eine formale und letztlich auch inhaltliche Analogie zwischen dem Tonklumpen und einer im Kopf neben den Augen des Bildhauers gezeichneten Blase, die sich als Gehirn oder ›Ideenzentrum‹ deuten lässt. Durch solche motivische Anlehnungen an die biblische Genesis charakterisierte Beuys den bildhauerischen Schöpfungsakt – gemäß dem traditionellen Topos des Künstlers als *alter deus* – in erster Linie als geistigen Akt. Dieselbe Bedeutung wies Beuys außerdem der Tätigkeit des Zeichnens zu, die ihm zufolge vom Gehirn geleitet wird.¹⁰ Damit ist zugleich der Anknüpfungspunkt an die ursprüngliche Begriffsdefinition von ›Zeichnung‹ gegeben, die sich im 16. Jahrhundert in Italien unter der Bezeichnung *disegno* ausbildete. Schon in den erstmals 1550 publizierten Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten von Giorgio Vasari (1511-1574), der gemeinhin als ›Vater der modernen Kunstgeschichte‹ gilt, stellte *disegno* als kreativer Ausgangspunkt für alle anderen Kunstgattungen (Malerei, Bildhauerei, Architektur) das ästhetische Hauptkriterium dar. Dass die Beherrschung desselben aufgrund der im *alter deus*-Topos verwurzelten Anlehnung von der künstlerischen an die göttliche Schöpferkraft neben einer guten Beobachtungsgabe vor allem Geist voraussetze, erläuterte Vasari am Beispiel Leonardo da Vincis: Dieser habe »[...] über die präzise und wirklichkeitstreue Wiedergabe aller Einzelheiten der Natur hinaus mit guter Regel, bester Ordnung, einwandfreier Proportion, vollendetem *disegno* und göttlicher Anmut [...] voller Kunstfertigkeit seinen Figuren wahrhaft Bewegung und Atem verliehen.«¹¹

<9>

Diesem Verständnis von Zeichnung verwandt ist außerdem Lehmbrucks folgende Aussage über Kunst:

»Ein jedes Kunstwerk muß etwas von den ersten Schöpfungstagen haben, von Erderuch, man könnte sagen: etwas Animalisches. Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck,

bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen die Linie, die Silhouette und alles. Daher muß eine gute Skulptur wie eine gute Komposition gehandhabt werden, [...] das Detail ist das kleine Maß für das große. Der Maler, der die Fläche einteilt, tut nichts anderes als der Bildhauer, der den Umfang seiner Statue als Fläche sieht oder sie einteilt. – Es gibt also keine monumentale, architektonische Kunst ohne Umriß oder ohne Silhouette, und Silhouette ist nichts als Fläche. Voller Intensität, nichts leer, voller Wärme, voller Tiefe!«¹²

<10>

Auch Lehmbruck verstand demnach das mittels der Begriffe ›Umriß‹ und ›Silhouette‹ implizierte Medium der Zeichnung als schöpferischen Ursprung aller Künste. Stilfragen spielen in den reifen Zeichnungen von Lehmbruck – und erst recht in denjenigen von Beuys – allerdings keine Rolle mehr. Vielmehr geht es um die Veranschaulichung eines von Geist durchdrungenen zeichnerischen Prozesses. Für Lehmbruck konstatierte dies schon Hoff, der 1933 erklärte, dass die knapp 600 damals bekannten Zeichnungen Lehmbrucks (heute sind es rund 1.000) – von denen nur wenige im unmittelbaren Kontext seiner bildhauerischen Arbeiten stünden – als persönliche Notizen zu verstehen seien, welchen »ohne irgendwelche Beachtung der Schönheit in der Mache« eine große suggestive Kraft eigen sei.¹³

<11>

Tatsächlich steht nur etwa ein Zehntel von Lehmbrucks Zeichnungen in direktem Zusammenhang mit seinem druckgraphischen, malerischen oder plastischen Werk, wie Erich Franz 1990 konkretisierte.¹⁴ Für Beuys kam Caroline Tisdall 1977 mit Blick auf das Zeichnungskonvolut des *Secret block for a secret person in Ireland* zu einem vergleichbaren Ergebnis: Sie erläuterte, dass ästhetische Überlegungen für Beuys immer unbedeutender geworden seien, je stärker sich sein als Denken begriffenes Zeichnen dem Ausdruck von Kraftfeldern angenähert habe.¹⁵ Dass demnach auch Beuys' Zeichnungen einen vom Plastischen gelösten künstlerischen Eigenwert besitzen (können), unterstrich Andreas Schalhorn 2006 mit der Bemerkung, dass sie »prinzipiell eigenständige Setzungen« darstellten.¹⁶

<12>

Wie sich das Verständnis von Zeichnung im Werk von Lehmbruck und Beuys jeweils entwickelt und ausdrückt, in welchen Fällen ihr im bildhauerischen Kontext überhaupt eine Funktion – und wenn ja: welche – zukommt, und wo sich die Zeichnungen von Lehmbruck und Beuys künstlerisch berühren, soll im Folgenden anhand einiger Werke der Ausstellung exemplarisch aufgezeigt werden.

Natur und italienische Renaissance als gemeinsame künstlerische Modelle

<13>

Zu Beginn ihrer Karriere schulten sich die beiden Künstler zeichnerisch durch das Naturstudium, wie Lehmbrucks auf 1898 datierte *Knochenstudien*¹⁷ und Beuys' 1940 entstandene Zeichnung *Fische*¹⁸ veranschaulichen. Beide Zeichnungen zielen noch darauf, das Studienobjekt nach exakter Beobachtung möglichst genau wiederzugeben; eine individuelle kreative Gestaltungsabsicht oder gar den Wunsch, das Motiv ins Plastische zu übertragen, lassen diese Blätter jedoch nicht erkennen.

<14>

Darüber hinaus orientierten sich Lehmbruck und Beuys an italienischen Vorbildern, die zum traditionellen Kanon der akademischen Künftlerausbildung zählten. Lehmbruck setzte sich in Zeichnungen wie den 1905 angefertigten *Studien zur Medicikapelle und Reiterdenkmal*,¹⁹ den beiden 1910 entstandenen Zeichnungen *Leda*²⁰ und *Gestürzter Lucifer (Prometheus)*²¹, oder auch der großen Rötzelzeichnung *Frauenkopf*²² von 1911 mit der Kunst Michelangelos und Raffaels auseinander, um sich – gemäß den zeitgenössischen künstlerischen Anforderungen – gleichermaßen die klassischen Proportionen der Idealfigur wie auch den intensiven figürlichen Ausdruck anzueignen. Beuys hingegen, der sich schon früh für Naturwissenschaften interessiert und vor dem Bildhauerstudium Vorlesungen über Biologie, Zoologie und Geographie besucht hatte, beschäftigte sich vornehmlich mit Leonardo da Vincis Bildaufbau und naturwissenschaftlichen Studien. So erinnert eine seiner um 1950 entstandenen, unbetitelten Zeichnungen²³ an Leonardos Maschinenentwürfe,²⁴ während *Demonstration für Gründgens*²⁵ von 1963 auf Leonardos berühmte Proportionsstudie verweist. Wird im Vergleich dieser Zeichnungen eine leichte Differenz in der Auswahl der künstlerischen Vorbilder deutlich, die sich in den unterschiedlichen Jahrgängen und Biographien von Lehmbruck und Beuys begründet, so kündigt sich in der aufgelockerten, zum Experimentellen tendierenden Strichführung jedoch zugleich bereits eine geistige Verwandtschaft zwischen den beiden Künstlern an, die rasch zu ihrer eigenen Bildsprache finden sollten.

Vom ›Porträt‹ zum ›Kopf‹ oder von der Ähnlichkeit zur Abstraktion

<15>

Porträts stellen eines der intimsten Sujets der Kunstgeschichte dar. Entsprechend lassen sowohl Lehmbrucks als auch Beuys' Bildniszeichnungen eine Entwicklung des Darstellungsinteresses vom Äußerlichen hin zum Inneren, Expressiven erkennen. Paradoxerweise begründet sich darin aber zugleich eine Wandlung des Themas von dem an

den Gesichtszügen erkennbaren ›Porträt‹ hin zu dem entindividualisierten, aber stärker psychologisierten ›Kopf‹.

<16>

In seinem *Selbstbildnis*²⁶ von 1910 hat sich Lehmbruck nach genauer, vielleicht vor dem Spiegel vorgenommener Beobachtung mit raschen, lockeren Strichen wiedergegeben. In der verschatteten Partie der ausdrucksstarken, von einem inneren Brennen kündenden Augen, in der über der Nasenwurzel angedeuteten grüblerischen Falte und in dem hängenden Mundwinkel sind psychologisierende Aspekte bereits enthalten. Ähnlich versuchte Beuys in seinem vermutlich auf 1947 zu datierenden *Porträtversuch Herman Hülsermann (mein Onkel)*²⁷, die charakteristischen Gesichtszüge des Dargestellten zu erfassen. Wie der rückseitig auf dem Blatt vermerkte Titel besagt, ging es Beuys hier noch um physiognomische Ähnlichkeit; die freie Linienführung könnte jedoch darauf hinweisen, dass diese Zeichnung aus dem Gedächtnis entstand. Damit wäre der später dem Medium der Zeichnung zugeschriebene geistige Gehalt auch schon in diesem Blatt enthalten.²⁸ Die Wahl des Bildträgers, eine leer belassene Adressbuchseite mit dem Vordruck für »Name«, »Wohnung« und »Fernruf«, steigert zudem den gleichermaßen intimen wie anonymisierenden Charakter der Zeichnung.

<17>

Den thematischen Wandel vom erkennbaren ›Porträt‹ zum vergeistigten ›Kopf‹ sowie die dazwischen liegenden zeichnerischen Entwicklungsstufen führt eine Folge von vier 1918 entstandenen Zeichnungen Lehmbrucks mit dem Bildnis der Schauspielerin Elisabeth Bergner (1897-1986) vor Augen.²⁹ Zeichnete Lehmbruck das wahrscheinlich bei einer Modellsitzung entstandene, voll ausgeführte *Bildnis Elisabeth Bergner, Profil von links, Haare dicht* noch mit schwungvollen, kräftigen Strichen, die die charakteristischen Gesichtspartien betonen, so gibt das wohl aus dem Gedächtnis angefertigte *Bildnis Elisabeth Bergner, Profil von links* durch die fast bis zum Verschwinden zurückgenommene, zarte Linienführung, die sich öffnenden Konturen und den vergeistigten Ausdruck nur noch eine Vision der Dargestellten wieder.³⁰

<18>

Mit dieser Zeichnungsfolge lassen sich ferner zwei Büsten von Lehmbruck in Verbindung bringen, die ebenfalls die Bergner darstellen: *Porträt Elisabeth Bergner* von 1917/18³¹ und *Betende* von 1918.³² Weist die erste Büste aufgrund der geschlossenen Augen eine gewisse Ähnlichkeit zu der zweiten Zeichnung³³ auf, so nähert sich die zweite Plastik aufgrund der flächenhaften Gestaltung des Gesichts und des visionären Ausdrucks eher der vierten Zeichnung³⁴ an. In beiden Fällen ist jedoch anzunehmen, dass die Zeichnungen keine

vorbereitende Funktion im Sinne von Entwürfen zu erfüllen hatten, sondern allenfalls als künstlerisches Mittel zur Klärung von Fragen dienten, die sich Lehmbruck im Zusammenhang mit der plastischen Ausführung gestellt haben mochte. Die erste Porträtbüste der Bergner fertigte Lehmbruck zwischen 1917 und 1918 an; die ihr motivisch zuzuordnende Zeichnung entstand jedoch erst 1918. Der Beginn an der plastischen Arbeit ging der Entstehung der Zeichnung also voraus. Folglich schuf Lehmbruck die Graphik entweder während des Arbeitsprozesses an der Büste oder erst nach ihrer Fertigstellung.³⁵ Die *Betende* entstand hingegen im gleichen Jahr wie die ihr verwandte vierte Zeichnung.³⁶ Auch hier muss offen bleiben, ob Lehmbruck die Zeichnung noch während seiner Arbeit an der Plastik oder erst nach deren Beendigung anfertigte. Fest steht aber, dass die beiden letztgenannten Werke einen gesteigerten Abstraktionsgrad aufweisen, der nicht mehr aus dem Anspruch auf Naturnähe, sondern aus dem Bestreben des Künstlers nach Vergeistigung resultiert. Daher dürfte dieser Zeichnungsfolge wohl auch künstlerische Autonomie zugestanden werden.

<19>

Von vergleichbarer psychologischer Intensität, die sich in einer bis zur Anonymisierung des Gesichts reichenden Verdichtung der Strichführung ausdrückt, sind ferner Lehmbrucks Zeichnung eines *Artilleristen* (1916)³⁷ und Beuys' Darstellung eines *Mädchens* (1951).³⁸ Beide Blätter geben keine identifizierbaren Persönlichkeiten wieder, sondern zielen auf universelle Aussagen über den Menschen. Verschließt sich das Antlitz von Lehmbrucks *Artilleristen* durch die engen Schraffuren zu einer gesichtslosen, metallenen wirkenden Maske, so vermitteln die spielerisch sich verflechtenden Linien, die den Kopf von Beuys' *Mädchen* wie eine sichtbar gewordene Aura umgeben, den kindlichen Charakter der Dargestellten.

Die Modifikation religiöser Themen zu eigenständigen Sujets und die Emanzipation der Zeichnung von der Plastik

<20>

Religiöse Sujets stellen in allen Kulturen seit jeher eines der künstlerischen Hauptthemen dar. Auch Lehmbruck und Beuys haben sich bekanntlich mit religiösen Themen auseinandergesetzt. Dabei ist zu beobachten, dass beide Künstler aus den tradierten christlichen Motiven eigenständige Bildthemen entwickelt und in diesem Zuge zugleich die Zeichnung von der Plastik emanzipiert haben, wie im Folgenden exemplarisch aufgezeigt werden soll. Für die Darstellung der Pietà – einem seit dem Spätmittelalter populären Bildhauerthema, dessen wohl eindrucklichste Formulierung Michelangelo zu verdanken ist – haben Lehmbruck und Beuys abermals verwandte zeichnerische Ausdrucksformen gefunden. Sowohl in Lehmbrucks Kohlezeichnung *Pietà, fronta*³⁹ (1917/18) als auch in

Beuys' unbetitelter Bleistiftzeichnung desselben Sujets⁴⁰ (~1948/49) konzentriert sich die Wiedergabe der Figurengruppe zur Steigerung der Expressivität auf wenige aussagekräftige Linien. Jegliches narrative Beiwerk entfällt; auch die räumliche Situierung der Figuren erschließt sich einzig aus ihrer Position auf dem Blatt. Dem in höchstem Maße vergeistigten Thema entspricht in beiden Fällen die von derselben künstlerischen Idee geleitete zeichnerische Ausführung.

<21>

Obwohl es sich bei der Pietà um ein klassisches Bildhauerthema handelt, ist von Lehmbruck keine plastische Umsetzung dieses Sujets bekannt. Möglich ist aber, dass er sich mit seinen übrigen zu diesem Thema angefertigten Zeichnungen – wie beispielsweise der ebenfalls zwischen 1917 und 1918 entstandenen *Pietà (mit Sockel)*⁴¹ – gedanklich an eine bildhauerische Lösung heranzutasten versucht hat.⁴²

<22>

Drei weitere Zeichnungen Lehmbrucks, die im gleichen Zeitraum wie die *Pietà, frontal* entstanden sind,⁴³ leiten sich offenbar aus der Tradition dieses religiösen Motivs ab und greifen den dort enthaltenen Gedanken des schmerzlichen Abschieds auf: Gemeint ist die Folge der *Sitzenden, von Kniendem umfasst*.⁴⁴ Auch in diesen Blättern, in denen die Figuren nur noch schemenhaft mit spröden, frei angelegten Linien umrissen sind, steht nicht mehr das gewöhnlich vom Bildhauer erwartete Interesse an einer dreidimensionalen Wirkung im Vordergrund, sondern vielmehr der Versuch, über die zeichnerische Ausführung einen seelischen Zustand auszudrücken. Dabei entspricht der hier erkennbar werdenden individuellen Handschrift Lehmbrucks die Intimität des Sujets, denn diese drei Blätter stehen ebenfalls – wie nur aus weiteren in diesem Zeitraum geschaffenen Werken abzuleiten ist – in Zusammenhang mit seiner Bekanntschaft zu Elisabeth Bergner.⁴⁵ Eine ihnen motivisch verwandte, aber ruhiger und detaillierter ausgeführte Bleistiftzeichnung, die ebenfalls zwischen 1917 und 1918 entstand, findet sich in dem kleinen Band mit Gedichten von Hölderlin wieder, den Lehmbruck der Schauspielerin mit der Widmung »Wem sonst als Dir« geschenkt hatte.⁴⁶

<23>

Außerdem existiert eine durch räumliche Angaben ergänzte Gemäldefassung⁴⁷ dieses Sujets, die Margarita Lahusen 1997 wie folgt interpretierte:

»[...] die für Lehmbruck außergewöhnliche Bildausstattung [läßt] daran denken, daß er sich durch eine Theaterszene anregen ließ. Von der Gestalt der Ottegebe in Gerhart Hauptmanns Theaterstück *Der arme Heinrich* war Lehmbruck zutiefst beeindruckt, eine Rolle, in der er Elisabeth Bergner gern gesehen hätte. Die Nobilitierung der auf dem Thronessel unter dem Baldachin Sitzenden könnte auf die Schlußszene des Stückes

verweisen, in der Ottegebe von Heinrich von Aue als Herrin und Gattin inthronisiert und ihr Lobpreis ausgesprochen wird: ›[...] und dieses Thrones Baldachin hat nie ein Weib von reinerem Adel überschattet. Beugt Euch! Sie ist die Herrin, muß es sein [...]‹. Doch die glückliche Wendung und der zentrale Sinngehalt des Stückes, daß die Liebeskraft des anderen die eigene, heilende und erlösende Liebe erzeuge, kann in dem Gemälde nicht nachvollzogen werden. Der Jüngling verharrt in trauernder, Vergebung suchender Haltung vor der in sich gekehrten, entrückten Gestalt der Sitzenden.«⁴⁸

<24>

In der Reihenfolge der zu diesem Sujet entstandenen Arbeiten markieren die drei Zeichnungen der *Sitzenden, von Kniendem umfasst* aufgrund ihrer im Prozesshaften belassenen, motivisch zur Auflösung tendierenden Ausführung jedoch offenbar nicht den Anfangs-, sondern vielmehr den Endpunkt. Die Motivgenese überblickend, liegt zuletzt nämlich der Gedanke nahe, dass Lehmbruck hier – ausgehend von dem klassischen Bildhauerthema der Pietà – ein höchst individuelles Sujet entwickelt hat, welches für ihn aufgrund seines imaginären Gehaltes schließlich nur noch im Medium der Zeichnung weiter ausdenk- und ausführbar war. Es fand seinen Ausklang in den drei abstrahierten Versionen der *Sitzenden, von Kniendem umfasst*, in denen sich die (plastischen) Körper zum (nicht greifbaren) Geist transformiert haben – und damit zuletzt zur ihnen übergeordneten Idee. Damit kehrt sich die ursprüngliche, auf den Entwurf beschränkte Funktion der Bildhauerzeichnung in ihr Gegenteil. Im Werk von Lehmbruck dürfte die sich von der Bindung an eine plastische Ausführung befreiende Zeichnung hier wohl ihren persönlichsten künstlerischen Eigenwert erlangen.

<25>

Ähnlich löst sich auch Beuys' Zeichnung *Mutter Blütenblätter*⁴⁹ (1954), welche sich kompositorisch ebenfalls von einem religiösen Sujet ableitet, mittels der Strichführung von der Gebundenheit an eine plastische Umsetzung. Verweist die Darstellung durch die Kombination von einer kreuzförmigen Gesamtkomposition mit einer Mutter-Kind-Darstellung zunächst auf das religiöse Sujet der Gottesmutter mit Kind, das in der christlichen Tradition eines der ältesten Bildhauerthemen überhaupt darstellt, so unterlegte ihr Beuys durch den beigefügten Titel außerdem eine weitere Bedeutung: nämlich die als Allegorie der kosmischen Natur, die von den Pflanzen (Blütenblätter) über die Menschen (Mutter) bis hin zum Göttlichen (kreuzförmige Komposition) reicht. Folglich entwickelte Beuys aus der religiösen Bildtradition ebenfalls eine individuelle Ikonographie. Darüber hinaus enthält auch diese Darstellung in der religiös konnotierten Gesamtkomposition den Gedanken an einen kummervollen Abschied, denn die den Figuren übergeordnete Kreuzform, die sich im Kleinen im Gesicht der Mutter und in ihrer Herzregion wiederholt, impliziert vor dem Hintergrund der christlichen Kultur ein dramatisches Ende des innigen Mutter-Kind-Verhältnisses. Noch sind Mutter und Kind aber durch ein dynamisches, geradezu organisch anmutendes Liniennetz

untrennbar miteinander verbunden, das – teils weich geführt, teils stakkatohaft an- und absetzend – ihre Körper wie pulsierende pflanzliche oder menschliche Adern durchzieht. Auch hier dient die freie Strichführung als Ausdrucksträger. Demnach vermag Beuys' Zeichnung *Mutter Blütenblätter* ebenso wenig wie Lehmbrucks Folge *der Sitzenden, von Kniendem umfasst* die klassische Funktion der Entwurfszeichnung zu erfüllen, sondern behauptet ihre künstlerische Eigenständigkeit.

Aktdarstellungen als zeichnerisches Experimentierfeld

<26>

Das Aktzeichnen bildet seit der Gründung der ersten staatlich geförderten Kunstakademien im 17. Jahrhundert den Hauptbestandteil des akademischen Unterrichts, da es sowohl Malern als auch Bildhauern das für ihre Werke unerlässliche Studium der Proportionen erlaubt. Konsequentermaßen können Aktzeichnungen bis heute als Entwürfe im traditionellen Sinn fungieren. Auch Lehmbruck hat solche Entwurfszeichnungen für Plastiken angefertigt; von Beuys sind hingegen keine Aktzeichnungen mit dieser Funktion bekannt. Übereinstimmend haben jedoch beide Künstler Aktdarstellungen als zeichnerisches Experimentierfeld begriffen. Die Verwandtschaft ihrer ästhetischen Fragestellungen sowie der jeweils sich steigernde Anteil an (Schöpfer-)Geist werden in diesen Blättern noch evidenter.

<27>

Eine erste näher zu betrachtende Gruppe bilden Zeichnungen, in denen Lehmbruck und Beuys Akte doppelt oder in mehrfacher Wiederholung dargestellt haben. Sowohl in Lehmbrucks Aquarellzeichnung *Zwei männliche Aktstudien*⁵⁰ von 1913/14 als auch in Beuys' vermutlich 1956 entstandener Wasserfarbenstudie⁵¹ ist dieselbe Figur in nahezu analoger Haltung zweifach wiedergegeben, wie zur Bekräftigung der künstlerischen Invention. Dieselbe Motivation dürfte auch Lehmbrucks mit Tusche überzeichneter Bleistiftskizze eines *Geneigten Frauentorsos nach rechts (doppelt)*⁵² von 1914 und Beuys' nahezu spiegelbildlich aufgefasster, um 1958 entstandener Bleistiftzeichnung⁵³ unterliegen, in denen sich das Darstellungsinteresse jeweils auf die Körpermitte konzentriert. Dreifach wiederholt sich die leicht variierte Figurenpose in Beuys' aquarellierter Bleistiftzeichnung o. T. (1958)⁵⁴ und in Lehmbrucks *Drei Skizzen: Schreitender Jüngling, rechter Arm zum Hals angewinkelt* (1913).⁵⁵ Die endgültige Figurenhaltung legte Lehmbruck 1912 in der Bleistiftzeichnung *Kniendes Mädchen, Arm über Kopf, rechts Variante*⁵⁶ schließlich durch Nachzeichnen der ausgewählten Konturlinien mit Tusche fest. Auch Beuys betonte in seiner zuletzt erwähnten Zeichnung die Hauptlinien der Figuren, indem er ihre Rücken- und Beinpartien mit grüner Aquarellfarbe verschattete. Sein künstlerisches Ergebnis ist jedoch ein anderes: Durch die zartgrünen Akzente des Aquarells, die sich in einer aufsteigenden Diagonale über das Blatt

erstrecken und sich über dessen Ränder hinaus im Virtuellen fortzusetzen scheinen, erhält der solchermaßen entgrenzte Bildraum einen sich ins Geistige erweiternden optischen Rhythmus, der auch dieser Zeichnung eine über das Skizzenhaft-Experimentelle hinaus reichende künstlerische Autonomie verleiht.

<28>

In anderen Zeichnungen, die sich zu einer zweiten Gruppe zusammenfassen lassen, haben beide Künstler die Konturlinien auf das Äußerste reduziert. 1913 fertigte Lehmbruck zwei Tuschezeichnungen an,⁵⁷ die seine im gleichen Jahr entstandene Statuette *Sitzendes Mädchen*⁵⁸ gedanklich vorbereiten. Beide Zeichnungen experimentieren vor allem mit der Stellung des linken abgewinkelten Beins. Darüber hinaus ist in beide Blätter eine offenbar ältere Idee eingeflossen, die Lehmbruck in der ebenfalls 1913 entstandenen Zeichnung *Liegender weiblicher Akt*⁵⁹ festgehalten hatte. Die dort entwickelte Hauptkonturlinie wiederholt sich nämlich sowohl in der Zeichnung *Sitzendes Mädchen* als auch in der *Skizze: Sitzendes Mädchen*.⁶⁰ Drei Jahre später erweiterte er die Komposition der ältesten Zeichnung thematisch und übertrug sie mit dem *Liegenden weiblichen Akt (Gebärende)*⁶¹ zusätzlich in die Malerei. Lehmbrucks zeichnerisch entwickeltes Ideenrepertoire konnte also sowohl für sich stehen als auch in eine plastische oder malerische Umsetzung münden. Damit stehen die künstlerischen Medien der Graphik, der Plastik und der Malerei in seinem Werk gleichwertig nebeneinander, wie Lehmbruck es selbst in seiner eingangs zitierten Äußerung über die Kunst nahegelegt hat.⁶²

<29>

In einer seiner bezüglich der Figurenauffassung wohl radikalsten Zeichnungen, dem zwischen 1915 und 1916 entstandenen *Liegenden Akt, Kopf und Beine*,⁶³ skizzierte Lehmbruck nur noch das Profil und den Schulteransatz sowie die Schenkel der Figur, während Angaben zu ihrer Körpermitte fehlen. Analog gab auch Beuys in seinem um 1957 entstandenen Doppelblatt mit zwei Akten⁶⁴ die linke Figur wieder; in die rechte klebte er dagegen – als eine Art humorvoller Erklärung für die in der ersten Figur fehlende Körpermitte – eine aus Papier gefaltete Bermudahose an dieser Stelle ein.

<30>

Diese Blätter veranschaulichen anhand der freien Strichführung und den sich mittig öffnenden Figurenkonturen, dass es beiden Künstlern hier weder um das zeichnerische Erfassen einer Modellvorgabe noch um den Entwurf einer konkreten Plastik ging, sondern abermals um das Festhalten einer künstlerischen Idee. Beuys erweiterte seine Skizze durch das Einfügen einer Collage überdies ins Dreidimensionale und verlieh so der Zeichnung

selbst plastischen Wert. Damit ist die traditionelle Gattungsgrenze zwischen Zeichnung und Plastik schließlich aufgehoben.

<31>

Eng mit dem Thema der Konturen verknüpft ist ferner eine dritte Gruppe von Zeichnungen, die Figuren in offenen Haltungen zeigen. In diesen Blättern, in denen Lehmbruck und Beuys in schwungvoller Linienführung figürliche Haltungsvarianten durchspielen, wird der experimentelle Charakter ihrer Zeichnungen noch deutlicher. Wiederholt sich die Hauptkonturlinie in Lehmbrucks *Liegender, von rechts, linkes Bein aufgestemmt* (1911),⁶⁵ welche erneut die Auseinandersetzung mit der Kunst Michelangelos bezeugt, mit verschiedentlich neu angesetzten Bleistiftlinien mehrfach, so liegen im Beinbereich nur noch einzelne treffsichere, wohl in einem späten Arbeitsgang hinzugefügte Striche über der Komposition, durch die sich die Figurenpose dem Betrachterblick wahlweise zu öffnen oder zu verschließen vermag. Lehmbrucks zwei Jahre später entstandene *Kniende, Beine in verschiedenen Positionen*⁶⁶ bietet eine noch größere Auswahl an alternativen Haltungen, indem die kräftigen, divergierenden Konturlinien der Figur hier nahezu gleichwertig aufgefasst sind und neben der Stellung der Beine auch die des Oberkörpers variieren. Es ist anzunehmen, dass Lehmbruck in diesen Blättern verschiedene Ideen für Plastiken erprobt hat.

<32>

Anders verhält es sich mit Beuys' 1956 entstandener Zeichnung *Mädchenakt*,⁶⁷ die die mit wenigen Linien erfasste Figur gleichzeitig in Vorder- und Rückenansicht präsentiert. Sie diene Beuys sicher nicht als Entwurf für eine Plastik, wie das nach unten abgewinkelte Bein der realiter so nicht ausponderierbaren Figur verdeutlicht. Dennoch ist auch sie zweifelsohne vom bildhauerischen Gedanken der Mehrsichtigkeit geprägt. Wie Lehmbrucks Zeichnungsfolge der *Sitzenden, von Kniendem umfasst* führt demnach auch Beuys' *Mädchenakt* die Rückwirkung vom Plastischen auf das Zeichnerische vor Augen.⁶⁸ Folglich belegt dieses Blatt einmal mehr, dass auch Beuys beiden künstlerischen Gattungen den gleichen Stellenwert zuerkannte. Der Begriff der ›mental Plastik‹, den Erich Franz 1990 ursprünglich für Lehmbrucks Zeichnungen geprägt hat,⁶⁹ dürfte für diese Graphik von Beuys in besonderem Maße greifen.

<33>

Einen ersten experimentellen Höhepunkt erreichen Lehmbrucks Zeichnungen mit figürlichen Haltungsvarianten in der zwischen 1913 und 1914 entstandenen *Studie zu einem nach links Schreitenden*.⁷⁰ Hier alterniert die mit langen Strichen frei auf dem Blatt angelegte Figurenhaltung allein durch die Veränderung der Kopfposition zwischen melancholischem

Zusammensinken und selbstbewusstem Aufrichten. So ist es Lehmbruck gelungen, mit minimalen zeichnerischen Mitteln zwei diametral entgegen gesetzte Stimmungen in nur einer Figur durchzuspielen. Von analoger Ausdruckskraft ist auch seine im gleichen Zeitraum entstandene tönernen *Jünglingsbüste (Büste des emporsteigenden Jünglings)*,⁷¹ deren Antlitz sich nunmehr durch die Art der Oberflächenbehandlung mittig teilt: Erscheint es in der geglätteten Hälfte präsent und entschlossen, so wirkt es in der formal bewegteren Hälfte nach innen gewandt und melancholisch.

<34>

Wie Lehmbruck studierte auch Beuys in einer ebenfalls großzügig angelegten unbetitelten Zeichnung⁷² den figürlichen Ausdruck durch Variationen der Kopfhaltung, ohne jedoch nach einer äquivalenten plastischen Umsetzungsform zu suchen oder ihrer für sein bildhauerisches Werk überhaupt zu bedürfen. Seine Motivation dürfte hier in der zeichnerischen Experimentierfreude gelegen haben.

<35>

Den zweiten Höhepunkt bilden Zeichnungen wie Lehmbrucks *Liegende Figur* (1916)⁷³ und Beuys' *Auf der Tribüne* (1956),⁷⁴ in denen sich die Figuren wie in einem Spiegelkabinett auffächern und zu abstrahierten ätherischen Gebilden transformieren, so dass der Eindruck einer allmählichen Vergeistigung des Körpers entsteht. Damit einher geht auch hier die Emanzipation des Zeichnerischen vom Plastischen.

<36>

Trotz der stellenweise verblüffend ähnlichen Figurenauffassung gibt es auch klare Unterschiede in den Aktzeichnungen von Lehmbruck und Beuys. Der markanteste dürfte darin liegen, dass Lehmbruck gemäß den thematischen Anforderungen an die Kunst seiner Zeit – die oftmals historische oder allegorische Sujets verlangte – zahlreiche männliche Aktstudien angefertigt hat, während sich Beuys als Vertreter einer jüngeren, sich von akademischen Konventionen befreienden Generation nahezu ausschließlich auf die Darstellung weiblicher Akte konzentrierte. Eine der wenigen, dafür aber umso bedeutenderen Ausnahmen stellt seine eingangs erwähnte, ihrerseits sinnbildlich zu verstehende Zeichnung *Bildhauer modellierend* dar.⁷⁵

Das Thema der Bewegung und die Öffnung der Konturen

<37>

Bewegung ist eines der originärsten Themen der Bildhauerei. Konsequentermaßen haben sich Lehmbruck und Beuys auch zeichnerisch mit diesem Thema auseinandergesetzt. Von Entwurfszeichnungen im eigentlichen Sinne kann aber auch hier nicht gesprochen werden;⁷⁶

vielmehr lösen beide Künstler die figürlichen Konturen bei der Darstellung von Bewegung jeweils am stärksten auf. Zugleich nähern sich die Zeichnungen von Lehmbruck und Beuys bei der Umsetzung dieses Themas am evidentesten einander an. In ihnen kommt nicht nur Lehmbrucks künstlerisches Ziel zur Anschauung, aus dem »Material den geistigen Gehalt herauszuziehen«, ⁷⁷ sondern auch Beuys' 1947 notierte künstlerische Auffassung von der menschlichen Figur als innerem Ebenbild Gottes, dessen unsichtbare Kraftzentren zu erfassen seien, aus denen sich Leib, Seele und Geist erst konstituierten. ⁷⁸

<38>

Lehmbrucks Zeichnung *Cirkus II* (1912) ⁷⁹ ist in ihrer gelösten, die offenen Konturen wiederholenden Strichführung Beuys' Darstellung eines weiblichen Aktes in o. T. (1957) ⁸⁰ stilistisch so verwandt, dass es dem Auge schwer fällt, in diesen Blättern die Handschrift verschiedener Künstler zu erkennen. Dasselbe gilt für den Vergleich von Lehmbrucks Kohlezeichnung *Macbeth: Stehender, rechter Arm zur Schulter* (1918) ⁸¹ mit Beuys' Bleistiftzeichnung o. T. (1954), ⁸² oder auch für Lehmbrucks *Gestürzten, Profil von rechts* (1918) ⁸³ mit Beuys' *Kriechender* (1957). ⁸⁴ Die beiden letztgenannten Blätter stehen sich zudem auch motivisch äußerst nahe.

<39>

Noch evidenter ist die fast bis zur Deckungsgleichheit reichende Motivverwandtschaft zwischen Beuys' *Kriechender* und Lehmbrucks Pastell *Hinsinkender Frauenakt II* (1913/14). ⁸⁵ Letzteres war auch in der ersten großen, im Sommer 1949 in Düsseldorf organisierten Lehmbruck-Ausstellung zu sehen, wie der begleitend erschienene Katalog im Verzeichnis der ausgestellten Werke unter Nr. 68 vermerkt. ⁸⁶ Wie Pamela Kort bereits 1997 vermutete, dürfte Beuys, der seit 1947 an der Düsseldorfer Kunstakademie studierte, diese noch im gleichen Jahr auch in Mannheim, Hamburg und Stuttgart gezeigte Ausstellung mit hoher Wahrscheinlichkeit besucht haben. ⁸⁷ Bei dieser Gelegenheit könnte er Lehmbrucks Pastell gesehen haben. Möglich wäre außerdem, dass sich Beuys für seine immerhin sechs Jahre nach der Düsseldorfer Ausstellung – aber vielleicht in Erinnerung daran? – entstandene Zeichnung durch eine motivverwandte Reproduktion anregen ließ, wie sie beispielsweise in Paul Westheims 1919 erschienener Lehmbruck-Monographie mit der *Skizze zum ›Sterbenden Krieger‹* publiziert war. ⁸⁸ Festzuhalten bleibt zumindest, dass sich Beuys' künstlerische Inspiration durch Lehmbruck an den genannten Graphiken unmittelbar nachvollziehen lässt.

<40>

Kort erörterte eine künstlerische Beeinflussung 1997 ihrerseits am Beispiel von Lehmbrucks Plastik der *Knienden* (1911), ⁸⁹ indem sie deren Rezeptionsgeschichte in Bezug zu Beuys'

1986 gehaltener Dankesrede anlässlich der Verleihung des Wilhelm Lehmbruck-Preises setzte.⁹⁰ Sie erklärte, dass Lehmbrucks *Kniende* von den Kunsthistorikern schon »bald mit einer Flamme assoziiert werden« sollte.⁹¹ Daher habe sich Beuys in seiner Rede wahrscheinlich auf dieses Werk bezogen, als er davon sprach, dass er als Student in der Reproduktion einer Lehmbruck-Plastik eine schützenswerte Fackel oder Flamme erkannt habe, welche ihn künstlerisch inspiriert habe. Entsprechend hätten die mit dem geistig konnotierten Motiv der Fackel verknüpften Assoziationsmöglichkeiten in Beuys' Œuvre eine zentrale Rolle gespielt.⁹²

<41>

Konkrete Zusammenhänge zwischen Werken der beiden Künstler, die jeweils das Motiv der Knienden behandeln, stellte Kort in diesem Kontext jedoch nicht her. Dennoch lässt sich Beuys' künstlerische Beeinflussung durch Lehmbruck auch am Beispiel dieses Motivs veranschaulichen.

<42>

Zwischen 1911 und 1912 fertigte Lehmbruck mehrere Zeichnungen an, die seine Plastik der *Knienden* entweder gedanklich vorbereiten oder direkt von ihr abgeleitet zu sein scheinen. Die 1911 entstandene *Skizze zur Knienden*⁹³ diente offenbar als Entwurfszeichnung, wie die detailgenaue Ausführung, die Festlegung der Volumina mittels Schraffuren und die angedeutete sittsame Verhüllung des Scham- und Schenkelbereichs durch ein Tuch belegen, unter dem die zuvor ersonnene Beinhaltung dennoch erkennbar bleibt. Die Zeichnung der *Knienden*⁹⁴ aus dem Folgejahr könnte hingegen vor der Plastik oder in Erinnerung daran angefertigt worden sein, wie ihre identische Haltung und ihre mit Sepia präzisierten Konturen nahe legen, welche zudem bereits weiterführende Überlegungen zu einer stehenden Figur enthalten. Neben der Plastik der *Knienden* waren auch diese beiden Zeichnungen sowie die 1913 entstandene Radierung *Kniende auf beiden Knien*⁹⁵ in der Düsseldorfer Lehmbruck-Ausstellung von 1949 zu sehen. Folglich dürfte Beuys Lehmbrucks *Kniende* nicht nur aus Reproduktionen gekannt haben, wie Kort in ihrem Beitrag nahe legte, sondern die Plastik und die zugehörigen Graphiken überdies im Original gesehen haben. Möglicherweise haben sie ihn auch zu seiner Zeichnung eines knienden Mädchens mit Kerze angeregt,⁹⁶ die neben dem prägnanten Haltungsmotiv ferner die rezeptionsgeschichtliche Deutung von Lehmbrucks Plastik aufzugreifen scheint, indem sie die dort angesprochene »Flamme« sowohl in der Kerze als auch in der ihren Widerschein bildenden, göttlich konnotierten Aureole verbildlicht.⁹⁷

<43>

Vor dem Hintergrund der Düsseldorfer Lehmbruck-Ausstellung ließe sich eventuell sogar die Entstehungszeit von Beuys' Zeichnung näher eingrenzen, die nach der bisherigen Einschätzung in die Jahre zwischen 1948 und 1950 fällt.⁹⁸

<44>

Im Unterschied zu Lehmbruck hat sich Beuys mit dem Motiv der Knienden allerdings nicht bildhauerisch auseinandergesetzt. Gleiches gilt auch für das oben bereits angesprochene Motiv des Kriechens oder Stürzens, auf das nun im Hinblick auf die zeichnerische Ausführung noch einmal zurückzukommen ist.

<45>

Lehmbruck hat im Zusammenhang mit seiner 1915 entstandenen Plastik des *Gestürzten*,⁹⁹ die neben der *Knienden* wohl zu seinen bekanntesten bildhauerischen Arbeiten zählt und vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs Kampf und Tod thematisiert, zahlreiche Zeichnungen angefertigt.¹⁰⁰ Die radikalste in diesem Kontext entstandene Zeichnung, die Lehmbruck drei Jahre nach der Fertigstellung der Plastik schuf, ist die *Konturstudie eines Gestürzten, von links*.¹⁰¹ Sie zeigt nur noch die gebrochene, in den tief gesenkten Kopf übergehende Rückenlinie der Figur. Die zentrale Bedeutung, die Lehmbruck dieser Linie für den figürlichen Ausdruck zuerkannte, spiegelt sich auch in seinen Plastiken wieder, wie Hoff 1933 seinerseits am Beispiel der *Knienden* beschrieb.¹⁰² In der *Konturstudie eines Gestürzten, von links* erschließt sich das Figurative der Darstellung allerdings nur noch durch die Kenntnis der ihr zugehörigen Plastik; durch ihren hohen Abstraktionsgrad wirkt sie zeichenhaft und beansprucht somit den höchstmöglichen Grad an Geist.

<46>

Ebenso metaphysisch wirkt Beuys' Zeichnung eines weiblichen Unterleibs,¹⁰³ der sich schemenhaft aus drei zarten Hauptlinien konstituiert. Hier manifestiert sich die Bewegung weniger im Motiv als vielmehr in der Wahrnehmung des Betrachters, in der die Figur im labilen Gleichgewicht zwischen Erscheinen und Verschwinden oszilliert.

<47>

Die im *Gestürzten* behandelten Themen Kampf und Tod griff Lehmbruck ein weiteres Mal in seiner 1918 entstandenen Serie von Kohlezeichnungen zu Shakespeares Drama *Macbeth* auf. Wie Ursula Petrucchi-Petri 1990 bereits erwähnte, verdankte er die Anregung zur Beschäftigung mit diesem Thema wahrscheinlich Julius Meier-Gräfe, der ihn mit einem graphischen Blatt für die im gleichen Jahr erschienene Marées-Mappe *Shakespeare-Visionen* beauftragt hatte.¹⁰⁴ Folglich standen die *Macbeth*-Zeichnungen von Beginn an nicht im bildhauerischen, sondern im graphischen Kontext. Entsprechend lösen sich die Figuren in

diesen Blättern auch am eindrucklichsten von körpertektonischen oder proportionstheoretischen Vorgaben. In ihnen fand Lehmbruck gegen Ende seiner künstlerischen Karriere wohl zu seinem freiesten, individuellsten – und für seine Zeit außergewöhnlichsten – zeichnerischen Ausdruck.

<48>

Dem höchst dramatischen Sujet des sich entscheidenden Zweikampfs entsprechend, fahren die fiebrigen Kohlestriche in *Macbeths Tod*¹⁰⁵ mit spitz und eckig verlaufenden Richtungswechseln frei über das Blatt. Dabei öffnen sich die Konturen des den Stürzenden dominierenden Gegners so weit, dass die figürliche Kopf- und Rückenlinie abermals den Ausdruck trägt. Sie lenkt das Hauptaugenmerk schließlich auf die Dreieckskomposition der Kampfhandlung in der rechten oberen Bildecke, deren Spitze der zu erwartende Todesstoß einnimmt.

<49>

Vergleichbar setzte Beuys die Strichführung in einer vermutlich 1949 entstandenen Bleistiftzeichnung¹⁰⁶ als Ausdrucksträger ein, die Lehmbrucks eben besprochener Kohlezeichnung auch kompositorisch sehr nahe kommt. Beuys umriss in seiner Graphik mit langen, hart und eckig geführten und verschiedentlich absetzenden Linien eine Dominanzszene zwischen zwei Frauen, in der die eine die andere offenbar durch Schläge bestraft. Dabei verdeutlichen sich die Machtverhältnisse auch hier durch den Kontrast zwischen gestreckter und gebeugter Haltung sowie durch die Pose des als Waffe eingesetzten Arms. Ferner öffnen sich die Konturen der überlegenen Figur hier ebenfalls stärker als die des zu Boden geneigten Opfers, als solle der Betrachter Partei für die rascher zu identifizierende letztere Figur ergreifen.

<50>

Bemerkenswert ist sowohl in Lehmbrucks als auch in Beuys' Zeichnung die außerordentliche Psychologisierung der Strichführung. Diese vermochte Lehmbruck in Zeichnungen wie *Macbeth: Schräg Zusammenbrechender, von links, Arme emporgerissen, oben links totes Kind und Kopf*¹⁰⁷ noch zu steigern, indem er die rasch auf das Blatt geworfenen, jetzt nahezu parallel verlaufenden Konturlinien der Figur völlig öffnete und diese somit zur Idee von Bewegung – hier des Stürzens – transformierte.

<51>

Mit diesen Zeichnungen, die sowohl in Lehmbrucks als auch in Beuys' Werk einen gleichberechtigten Stellenwert neben der Bildhauerei einnehmen, ist zuletzt auch im graphischen Medium erreicht, was Beuys 1986 so treffend in seiner Lehmbruck gewidmeten

Rede als gemeinsames künstlerisches Ziel formuliert hatte: das Erfassen nicht nur physischen, sondern auch seelischen Materials.¹⁰⁸

-
- 1 Verfasst worden ist der vorliegende Beitrag im Sommer 2008. Für die kollegiale Unterstützung sowie für die wissenschaftliche Beratung bezüglich der Werke von Beuys sei Bettina Paust und Barbara Strieder von Museum Schloss Moyland herzlich gedankt.
 - 2 Lothar Schirmer (Hg.): Joseph Beuys. Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede, München 2006, S. 15-17.
 - 3 Schirmer 2006 (wie Anm. 2), S. 21.
 - 4 Kirsten Claudia Voigt: Joseph Beuys: »Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution« – Zeichnung als permanentes Laboratorium, in: »Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution« – Joseph Beuys: Zeichnungen, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2006, S. 11-53, hier S. 13.
 - 5 Alle im Folgenden genannten Werke von Wilhelm Lehmbruck befinden sich in der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg. Sie sind mit den Inventar- bzw. Nachlaßnummern (LN) sowie mit den Werkverzeichnisnummern ausgewiesen (H = Wvz. von Gerhard Händler: Wilhelm Lehmbruck. Die Zeichnungen der Reifezeit, Stuttgart 1985; P = Wvz. von Erwin Petermann: Die Druckgraphik von Wilhelm Lehmbruck, Stuttgart 1964; S = Wvz. von Dietrich Schubert: Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen, 1889-1919, Worms 2001). Alle nachfolgend genannten Werke von Joseph Beuys befinden sich in der Stiftung Museum Schloss Moyland in Bedburg-Hau und sind mit den Inventarnummern (MSM) sowie ggf. als unpubliziert gekennzeichnet.
 - 6 Bronze, anthrazitfarben patiniert; 64,8 x 58,6 x 29,3 cm; sign. am Rand u. l.: LEHMBRUCK; Gießerstempel verso: H. NOACK BERLIN, Guss: H. Noack Berlin, 1958; Inv. Nr. 1934/35 (S 100).
 - 7 August Hoff: Wilhelm Lehmbruck, Berlin 1933, S. 5.
 - 8 Zitiert nach Ursula Petrucchi-Petri: Die Fallenden und die Steigenden. Zu einigen Zeichnungen aus Lehmbrucks Zürcher Zeit, in: Wilhelm Lehmbruck. Zeichnungen aus dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Ausst.kat. Kunsthaus Zürich, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster – Landschaftsverband Westfalen-Lippe u. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Lünen 1990, S. 27-39, hier S. 34.
 - 9 Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 29,8 x 21 cm; sign. v. o. m.: Beuys; bez. v. o. m.: 1956 / Bildhauer modellierend, MSM 01136.
 - 10 Voigt 2006 (wie Anm. 4), S. 13.
 - 11 Zitiert nach Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, neu übersetzt von Victoria

Lorini, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni u. Sabine Feser, Berlin 2004, S. 99.

12 Zitiert nach Paul Westheim: Wilhelm Lehmbruck, Potsdam/Berlin 1919, S. 61. Auf den letzten zitierten Satz lässt sich ferner Beuys' Feststellung beziehen, dass ein Strich auch Temperatur bzw. Wärme habe und beim Zeichnen erst einmal ein Klima ausgebildet werden müsse, wie er 1970 in einem Interview mit Hagen Liebknecht äußerte (in: Voigt 2006 [wie Anm. 4], S. 26). Möglicherweise hat diese Passage aus Lehmbrucks künstlerischen Maximen auch eine Rolle für die Entwicklung von Beuys' Wärmelehre gespielt.

13 Hoff 1933 (wie Anm. 7), S. 14-15.

14 Erich Franz: Sich dem Blick entziehen. Lehmbrucks Zeichnungen als mentale Plastik, in: Wilhelm Lehmbruck. Zeichnungen aus dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Ausst.kat. Kunsthaus Zürich, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster – Landschaftsverband Westfalen-Lippe u. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Lünen 1990, S. 7-15, hier S. 7.

15 Joseph Beuys, Caroline Tisdall u. Dieter Koepplin: Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland, Basel 1977, S. 13.

16 Andreas Schalhorn: Im Energiefeld. Zur Erweiterung der Bildhauerzeichnung bei Joseph Beuys, in: »Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution« – Joseph Beuys: Zeichnungen, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2006, S. 54-61, hier S. 54.

17 Kohle; 44,5 x 30,6 cm; unsign., unbez.; Inv. Nr. 6553/2006 (unpubliziert).

18 Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 21 x 29,3 cm; sign. v. o. r.: Beuys; bez. v. o. r.: Fische / 1940; MSM 03237 (unpubliziert).

19 Kohle und Bleistift; 44,2 x 30,2 cm; unsign.; bez. u.: Mutter und Kind; o. r.: 01; o. l.: Prägestempel; verso (teils verwischt): ...ZIEHUNG; u. l.: Stempel: LN 0-122; Inv. Nr. 6576/2006 (nicht in H).

20 Bleistift; 26,2 x 38 cm; unsign.; bez. o. r.: Leda, verso: Stempel LN 128; Inv. Nr. 6691/2006 (H 107).

21 Bleistift; 26,2 x 38 cm; unsign.; bez. u. l.: Gegen ... betender Engel, u. r.: gestürzter Lucifer / Prometheus; verso: Stempel LN 189; Inv. Nr. 6700/2006 (H 108).

22 62 x 47,5 cm; sign. u. r.: W. Lehmbruck; unbez.; Inv. Nr. 6591/2006 (H 6).

23 Unbetitelt (MSM-Behelfstitel: Skulptur), undatiert (vorgeschlagene Datierung: 1950); Bleistift auf Papier; u. Rand unregelmäßig gerissen / aufgelegt auf Papier; 6,3 x 7,6 cm; unsign., unbez.; MSM 02459.

24 Darüber hinaus ließe sie sich thematisch auch Beuys' zwischen 1946 und 1947 entstandener Zeichnung *Vulkan* zuordnen. Zu letzterer vgl. Voigt 2006 (wie Anm. 4), S. 20-21.

- 25 Bleistift und Ölfarbe auf Papier; o. Rand perforiert / aufgelegt auf Karton; 32,5 x 24 cm; unsign.; bez. v. u. m.: Demonstration für Gründgens / 1963; MSM 01014r.
- 26 Bleistift und Tusche auf blauem Papier; 37,3 x 26 cm; sign. u. r.: 1910 / W. Lehmbruck; unbez.; Inv. Nr. DU015/2008 (H 1).
- 27 Bleistift auf liniertem Papier; l. Rand gleichmäßig gerissen / aufgelegt auf Papier; 11,5 x 7,3 cm; unsign.; bez. Trägerbogen v. m.: Porträtversuch / Herman Hülsermann / (mein Onkel) / 1947 [?], MSM 02436.
- 28 Siehe Abs. ›8‹.
- 29 Nr. 1: *Bildnis Elisabeth Bergner, Profil von links, Haare dicht*, Kreide; 39 x 29,5 cm; unsign.; unbez.; verso: Stempel LN 181, Inv. Nr. 6649/2006 (H 681). Nr. 2: *Weiblicher Porträtkopf (E. Bergner)*, 1918; Kreide; 39 x 29,5 cm; unsign.; unbez.; verso Stempel: LN 875, Inv. Nr. 6648/2006 (H 680). Nr. 3: *Bildnis Elisabeth Bergner, Profil von links, Haare lose*, 1918; Kreide; 39 x 29,5 cm; unsign.; unbez.; verso: Stempel LN 182, Inv. Nr. 6696/2006 (H 682). Nr. 4: *Bildnis Elisabeth Bergner, Profil von links*; Kreide; 39 x 29,5 cm; unsign.; unbez.; verso: Stempel LN 183, Inv. Nr. 6697/2006 (H 683).
- 30 Zu Lehmbrucks unglücklicher Liebe zu Elisabeth Bergner siehe Margarita Clara Lahusen: Wilhelm Lehmbruck. Gemälde und großformatige Zeichnungen, München 1997, S. 169-174; Christoph Brockhaus u. Gottlieb Leinz (Hg.): Wilhelm Lehmbruck 1881-1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken, bearbeitet v. Katharina B. Lepper, Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg/Köln 2005, S. 198 und S. 200.
- 31 Ocker getönter Hartgipsguss; 52,7 x 20,9 x 31,3 cm; unbez.; Dauerleihgabe der Familie Lehmbruck, LN 82 (S 98 II).
- 32 Grau getönter Hartgipsguss; 82,6 x 53,3 x 39,5 cm; unbez.; Inv. Nr. 1260/1969 (S 99 A).
- 33 Siehe Anm. 29.
- 34 Siehe Anm. 29.
- 35 Dagegen erklärte Schubert 1981, dass die erste, auf 1917/18 datierte Büste der Bergner „[...] alle diejenigen Merkmale [vereint], die Lehmbruck in den Zeichnungen [...] erarbeitet hatte [...]“. Zitiert nach Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981, S. 224. Lahusen begnügte sich 1997 ihrerseits mit dem allgemeinen Hinweis, dass neben den beiden Büsten u.a. auch Zeichnungen mit dem Porträt der Bergner entstanden seien; Lahusen 1997 (wie Anm. 30), S. 170.
- 36 Siehe Anm. 29.
- 37 Feder, Tusche über Bleistift, laviert; 18,8 x 12,2 cm; unsign.; bez. o. l.: gemeiner Artillerist; Dauerleihgabe der Familie Lehmbruck (H 515).

- 38 Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 12,9 x 10 cm; sign. r. u. l.: J / r. u. r.: B / Trägerbogen v. u.: Beuys; bez. auf dem Trägerbogen v. u.: 1951 / Mädchen; MSM 02307.
- 39 Kohle; 29,5 x 39 cm; unsign.; unbez.; verso: Stempel LN 864; Inv. Nr. 6667/2006 (H 751).
- 40 Unbetitelt (MSM-Behelfstitel: Pietà), undatiert (vorgeschlagene Datierung: um 1950); Bleistift auf Papier; l. Rand schräg beschnitten, o. Rand beschnitten / aufgelegt auf Papier; 15,1 x 14,8 (u.) / 9,2 (o.) cm; unsign.; unbez.; MSM 02151r.
- 41 Bleistift und Kreide; 21,5 x 13,4 cm; unsign.; unbez.; LN 822 (H 749).
- 42 Vgl. dazu auch Lahusen 1997 (wie Anm. 30), S. 194.
- 43 Siehe Abs. ›20‹.
- 44 Nr. 1: *Sitzende, von Kniendem umfasst I*, 1917/18; Kreide; 44 x 25,5 cm; unsign.; unbez.; Inv. Nr. DU183/2009 (H 752). Nr. 2: *Sitzende, von Kniendem umfasst II*, 1917/18; Kreide; 44 x 25,5 cm; unsign.; unbez.; Inv. Nr. DU182/2009 (H 753). Nr. 3: *Sitzende, von Kniendem umfasst III*, 1917/18; Kreide; 44 x 25,5 cm; unsign.; unbez.; Inv. Nr. DU181/2009 (H 754).
- 45 Dazu vgl. Anm. 30.
- 46 Zeichnung in: Friedrich Hölderlin: Gedichte, Pantheon-Ausgabe, S. Fischer Verlag, Berlin o. J.; Inv. Nr. 2816/1887.
- 47 *Sitzende und Jüngling*, Mischtechnik (Öl/Tempera, Kreide) auf Leinwand; 150 x 120 cm; bez. o. m.: ... / vera Madonna [?] / ... unleserlich; o. r.: O neige, du Reine; LN 35.
- 48 Zitiert nach Lahusen 1997 (wie Anm. 30), S. 195.
- 49 Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 14,9 x 21 cm; sign. v. u. l.: Joseph Beuys; bez. v. u.: 1954 / Mutter / Blütenblätter; MSM 01124.
- 50 Bleistift und rote Aquarellfarbe; 31,5 x 23,8 cm; sign. u. l.: W. Lehmbruck; unbezeichnet; verso: Stempel LN 557; Inv. Nr. 6608/2006 (H 242).
- 51 Unbetitelt, undatiert (vorgeschlagene Datierung: 1956); Wasserfarbe auf Papier; r. und o. Rand regelmäßig gerissen / aufgeklebt auf Pappe; 17,9 x 8 cm; unsign.; unbez.; MSM 00389.
- 52 Bleistift und Tusche auf Papier; 33,3 x 46,7 cm; unsign.; unbez.; Wz. Signet von Ingres Vidalon; LN (H 303).
- 53 Unbetitelt, undatiert (vorgeschlagene Datierung: um 1958); Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 21 x 29,7 cm; unsign.; bez. r. o. r.: 30 / 50 50; MSM 04981.
- 54 Bleistift und Wasserfarbe auf Papier; l. Rand unregelmäßig gerissen, o., u. und r. grüne Schnittkante, o. r. und u. r. Ecke gerundet / aufgeklebt auf Papier, u. Wz.: REGENT REGENT REGENT / BOND BOND BOND; 20,8 x 14,6 cm; sign. v. u. r.: Beuys; bez. v. u. m.: 1958 / o.T.; MSM 00569r.

55 Bleistift; 32,5 x 25,5 cm; unsign.; unbez.; Wz.: P. M. Fabbriano; LN (H 229).

56 Bleistift und Tusche; 28,8 x 22 cm; unsign.; bez. a. d. Unterlage von anderer Hand: Kniendes Mädchen / (Arm über Kopf) / 1912; Inv. Nr. DU172/2009 (H 200).

57 Nr. 1: *Sitzendes Mädchen*, Tusche auf Pappe; 18,3 x 24,3 cm; unsign.; unbez.; LN (H 277). Nr. 2: *Skizze: Sitzendes Mädchen*, Bleistift und Tusche auf Pappe; 18,3 x 24,3 cm; unsign., bez. o. r.: Radierung; LN (H 278).

58 Bronze, mittelbraun patiniert; 29 x 45,1 x 17,4 cm; sign. auf der Bronzeplinthe vorn: W. LEHMBRUCK; verso am zugehörigen Sockel: W. LEHMBRUCK; Inv. Nr. 108 (S 63 B).

59 Bleistift und Tusche auf Pappe; 18,3 x 24,3 cm; unsign.; unbez.; LN (H 279).

60 Siehe Anm. 57.

61 Mischtechnik (Öl/Tempera, Kreide) auf Leinwand; 72,5 x 53,4 cm; bez. am Bildrand l. m.: Raub; parallel zum Bildrand l. u.: unleserlich; u. r.: Skulptur; LN 31.

62 Siehe Abs. ›9‹.

63 Kreide; 27 x 44 cm; unsign.; bez. r. o. unleserlich; in Skizzenblock III (1915/16); Inv. Nr. DU096/2008 (H 418).

64 Unbetitelt (MSM-Behelfstitel: 2 Akte Doppelblatt), undatiert (vorgeschlagene Datierung: 1957); zwei aneinandergeklebte Kartons, darauf: l. Bleistift, r. Bleistift und gefaltetes, weißes Papier / aufgelegt auf Karton / montiert in Passepartout; 23,5 (l.) / 31 (m./r.) x 43,7 x 0,5 cm; unsign.; unbez.; MSM 01435r.

65 Bleistift; 27 x 42,8 cm; unsign.; bez. o. r.: Breitformat; Inv. Nr. DU094/2008 (H 156).

66 Bleistift, Kreide; 31,1 x 24,1 cm; unsign.; unbez.; LN (H 276).

67 Bleistift auf Papier; l. Rand regelmäßig gerissen / aufgelegt auf Papier; 17,5 x 12,3 cm; sign. v. u. m.: Beuys; bez. v. u. m.: 1956 / Mädchenakt; MSM 08434, unpubliziert.

68 Vgl. Abs. ›24‹.

69 Vgl. Anm. 14.

70 Bleistift; 30,5 x 23 cm; unsign.; unbez.; LN (H 288).

71 Ton, rötlich gefärbt; 49,5 x 47,2 x 18,8 cm; unbez.; LN (S 69 A).

72 Unbetitelt, undatiert; Tinte (mit Feder) auf Papier / aufgelegt auf Karton; 21 x 15 cm; unsign.; unbez.; MSM 08435 (unpubliziert).

73 Kreide; verso Plan des Helmholtz-Realgymnasiums, Berlin-Schöneberg, Zeichnung in der o. Hälfte l.; 55 x 45 cm; unsign., unbez.; LN, Inv. Nr. 7357/2009 (H 535).

74 Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 29,8 x 21 cm; sign. v. u. m.: Joseph Beuys; bez. v. u. m.: 1956 / auf der Tribüne; MSM 01133.

75 Siehe Abs. 9.

76 Für Beuys siehe dazu Schalhorn 2006 (wie Anm. 16), S. 54-57.

77 Zitiert nach Petrucchi-Petri 1990 (wie Anm. 8), S. 34.

78 Vgl. Voigt 2006 (wie Anm. 4), S. 23.

79 Bleistift; 31,5 x 24,3 cm; unsign.; bez. o. r.: Cirkus; Inv. Nr. DU196/2009 (H 126).

80 Bleistift auf Papier; Wz.: Gohrsmühle; Erzeugnis hadernhaltig / aufgelegt auf Karton; 29,7 x 21 cm; sign. v. u. m.: Joseph Beuys; bez. v. u. m.: 1957 / o.T.; MSM 01147.

81 Kreide; 39 x 29,5 cm; unsign.; unbez.; Inv. Nr. 7508/2009 (H 756).

82 Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 29,7 x 21 cm; sign. v. u. m.: Joseph Beuys; bez. v. u. m.: 1954 / o.T.; MSM 01145.

83 Kreide; 29,5 x 39 cm; unsign.; unbez.; Inv. Nr. 7373/2009 (H 807).

84 Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 21 x 29,5 cm; sign. v. u. m.: Joseph Beuys; bez. v. u. m.: Kriechende 1957; MSM 08431.

85 68,5 x 99,3 cm; unsign.; unbez.; Inv. Nr. 7056/2008 (H 262).

86 Wilhelm Lehmbruck, Ausst.kat., hg. v. den Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, Sommer 1949, o. O., o. S., o. Abb.

87 Pamela Kort: Von Sang und Stille, in: Lehmbruck / Beuys, Ausst.kat. Galerie Michael Werner, Berlin/New York, Berlin/New York 1997, o. S.

88 Westheim 1919 (wie Anm. 12), S. 43, Abb. 15. In Händler 1985 (wie Anm. 5), S. 170, Nr. 562, ist diese 1916 entstandene Kohlezeichnung als *Der Gestürzte, von rechts, mit Nischenandeutung* betitelt.

89 Bronze, anthrazitfarben patiniert, lackartiger Überzug; 189 x 70,5 x 141,5 cm; sign. a. d. Plinthe l.: LEHMBRUCK; verso Gießerstempel: H. NOACK / BERLIN-FRIEDENAU; Inv. Nr. 3/1925 (S 59 A).

90 Wie Anm. 87.

91 Zitiert nach Kort 1997 (wie Anm. 87), o. S.

92 Kort 1997 (wie Anm. 87), o. S.

93 Bleistift; 31,7 x 26,5 cm; unsign.; bez. u. r. an der Seite: leeres Zeichenpapier und / 2 große Fotos von / Froweins; verso: Stempel LN 300; Inv. Nr. 6598/2006 (H 67).

- 94 Bleistift und Sepia; 47,7 x 35,5 cm; sign. u. r.: W. Lehmbruck / 1912; bez. u. r.: 6. weibl. Akt / D; verso Notiz: evtl. Ausstellung; mit rotem Stift: A. Lehmbruck No 26, Stempel LN 423; Inv. Nr. 6708/2006 (H 201).
- 95 Radierung auf Japanpapier; 198 x 147 cm; LN (P 78).
- 96 Unbetitelt (MSM-Behelfstitel: Kniendes Mädchen mit Kerze), undatiert (vorgeschlagene Datierung: 1948-1950); Bleistift und Kreide auf Papier; l. Rand regelmäßig gerissen / aufgelegt auf Karton; 14,4 x 7,1 cm; unsign.; unbez.; MSM 02406r.
- 97 Zu den genannten Werken Lehmbrucks siehe Wilhelm Lehmbruck, Ausst.kat., hg. v. den Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, Sommer 1949, o. O., o. S.; darin im Verzeichnis der ausgestellten Werke die Nrn. 13, 79, 90, 163. In ihrem Beitrag „Rodin – Lehmbruck – Beuys“ von 2005 kam Kort ihrerseits zu dem Ergebnis, dass »nicht Lehmbrucks Werk selbst, sondern dessen Überlieferung in Form einer Fotografie einen fortdauernden Eindruck auf den jungen Beuys machte«. Zitiert nach Rodin – Beuys, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, hg. v. Pamela Kort u. Max Hollein, Düsseldorf 2005, S. 69.
- 98 Vgl. Anm. 96.
- 99 Gipsguss, weiß, gelbliche Fassung mit Lackresten; 80,5 x 240 x 83,5 cm; bez. W. LEHMBRUCK; Inv. Nr. 1330/1971 (S 307 A).
- 100 H 261, H 262, H 292, H 297, H 551, H 552, H 554, H 555a–565, H 727–734, H 807–809.
- 101 Kreide; 29,5 x 39 cm; unsign.; unbez.; Inv. Nr. 6661/2006 (H 809).
- 102 Hoff 1933 (wie Anm. 7), S. 7.
- 103 Unbetitelt, undatiert; Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Karton; 21 x 29,7 cm, unsign.; unbez.; MSM 08432.
- 104 Petrucchi-Petri 1990 (wie Anm. 8), S. 32.
- 105 Kohle; 39 x 29,5 cm; unsign.; bez. o. l.: Macbeths Tod / Macduff und der König; Inv. Nr. 7183/2008 (H 802).
- 106 Unbetitelt (MSM-Behelfstitel: Zwei Frauen), undatiert (vorgeschlagene Datierung: 1949); Bleistift auf Papier / aufgelegt auf Papier, Wz.: Gohrsmühle; 12,3 x 7,5 cm; sign. r. u. r.: Beuys; unbez.; MSM 02321.
- 107 Kohle, 39 x 29,5 cm, unsign.; unbez.; Inv. Nr. 7515/2009 (H 783).
- 108 Schirmer 2006 (wie Anm. 2), S. 17.